

ПРОБЛЕМА ВРЕМЯ-ПРОСТРАНСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ СОНЕТА КАК РЕЗУЛЬТАТ ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ПОСЛАНИЕМ

Не в последнюю очередь жизнестойкость сонета обусловлена его способностью взаимодействовать с другими жанровыми формами лирики и осваивать их жанровое содержание. Счастливо найденная архитектурная формула позволяет воспринимать и развивать практически любую содержательную установку, будь то лирическая медитация или торжественное восславление героя, борьба страстей или философски взвешенный взгляд на мир и человека... Ряд подобных противопоставительных содержательных установок, которые реализует сонет, конечно же, можно без труда продолжить.

На широту возможностей сонета первыми устремили свой взгляд русские поэты восемнадцатого столетия. Так, первооткрыватель, популяризатор и настоящий энтузиаст сонета В. К. Тредиаковский, обращавшийся к сонету на протяжении десятилетий, первым указал на его содержательную открытость и готовность воспринимать содержательные принципы других жанров. В «Новом и кратком способе...» он не только поставил сонет на первое место в ряду жанров лирической поэзии, но и в какой-то мере обозначил его ключевое место в системе лирических жанров, объяснив его содержательные послышки через другие жанры, а через него определил специфику других: «...сонет имеет свое начало от итальянцев и есть некоторый род французского или итальянского мадригала, а латинской эпиграммы... имея всегда в последнем стихе некоторую мысль либо острую, либо важную, либо благородную...» [1]. «Говоря выше о сонете, сказал я, что он есть некоторый род итальянского и французского мадригала, а латинской эпиграммы; того ради обеих здесь коротких сих поэм разность объявляю... Мадригал так же есть короткая поэма, как и эпиграмма; так же на конце острую имеет оный мысль, как и эпиграмма; однако материя его всегда бывает благородная, важная и высокая. К тому ж еще он и неравными стихами часто пишется, нежели эпиграмма, которая есть так же короткая поэма, как и мадригал, так же на конце острую имеет мысль, как и мадригал, но материя ее всегда бывает либо народная, либо легкая, либо низкая, либо насмешливая, либо, наконец, сатирическая: следовательно и конечная острая ее мысль должна быть или народная же, или легкая, или низкая, или насмешливая, или, наконец, сатирическая» [Там же]. Поясняя содержание эпистолы, Тредиаковский вновь ссылается на сонет: «В эпистолах о важных делах, а особливо о науках, должно умеренно быть в аполлинствовании, для того что все высокое в эпистоле не имеет места; а тот, кто *projicit ampullas et sesquipedia verba*, как говорит Гораций, то есть кидает надутые и в полтора фута слова, всегда завирающим называется. Слог панегири-

ческих эпистол долженствует быть гладок, сладок, способно текущий и искусный, а особливо в дедикациях, ибо толь нежна и хитра дедикация в прозе, коль мудр и замысловат сонет в поэзии» [1].

Вопрос об освоении содержания поэтического послания сонетом остался за рамками рассуждений В. К. Тредиаковского. Но это один из многих случаев, когда его эстетическое восприятие, сблизившее жанры, не объясненное до конца, стало магистральным в развитии поэзии вообще и сонета, в частности. Интерес сонетистов к жанру послания в период адаптации и становления сонета, XVIII — первая треть XIX в., объяснялся тем, что оно давало возможность «не только прямого общения с соратниками по перу или литературным антиподам, но и позволяло через конкретного адресата, как правило, широко известного, в сложнейший период истории России обратиться непосредственно к широкому читателю, заговорив о самом главном, сокровенном, актуальном» [2].

Жанровые судьбы сонета и послания обнаруживают сходство. Как сонет обнаружил в процессе развития способность к синтезу содержательных установок различных поэтических жанров, так и послание, которое содержит «обращение к конкретному адресату и соответственно такие мотивы, как просьба, пожелания, увещевания и пр.» [3], гораздо ранее по мере ослабления своих формальных признаков вступило в связь с жанрами, разрабатывающими близкое содержание: «Некоторые другие жанры по традиции также допускали посвящение конкретному адресату (античные оды и элегии, любовная лирика нового времени); поэтому многие послания близки к сатирам (Гораций), элегиям (Овидий), дидактическим поэмам (А. Поп), лирическим стихам неопределенного жанра (Пушкин “Во глубине сибирских руд” и др.)» [4]. Г. Н. Пospelов отмечал родство послания через обращение к адресату с другими поэтическими жанрами и считал, что обращение к адресату является в них лишь художественным приемом, мотивирующим обращение к конкретной теме: «Послание — это мотивировка лирической медитации, начинающейся с обращения к тому или иному лицу. Это обычно лишь внешний повод для высказывания, сам по себе еще ничего не говорящий о том, с чем и для чего поэт к кому-то обращается. Такой прием мотивировки может быть применен в разных жанрах — в оде, элегии, романсе, лирической сатире, эпиграмме и т. д.» [5]. Русский сонет уже в восемнадцатом столетии вступил в диалог с посланием, встроив в свою содержательную структуру все возможности его содержания, организовав его в соответствии со своими композиционными законами.

Диалог с посланием для русского сонета во многом был изначально предопределен традицией, утвержденной на самых ранних этапах жизни жанра в поэзии Данте Алигьери и Петрарки. Более того, практически сразу нашей поэзией был освоен опыт «sonetto di risposta» (ответный сонет). «Ответные сонеты» С. В. Нарышкина «За то, что нежностью любовь мою встречали...» (1761) — А. А. Ржевского «Сонет, сочиненный на рифмы, набранные наперед» (1761), В. И. Майкова «Сонет к Михаилу Никитичу Муравьеву» (1775) — М. Н. Муравьева «Сонет к Василию Ивановичу Май-

кову» (1775) в полемике разрабатывали композиционно-тематический потенциал жанрово-строфической формы. В отличие от послания, не предполагающего обязательного отклика адресата, «ответный сонет» в полной мере осуществляет диалог адресанта и адресата.

Жанр послания в русской литературе развивался параллельно с жанрово-строфической формой сонета и наибольшей популярностью пользовался в конце XVIII — начале XIX в., когда происходит рост общественного самосознания, обостряется интерес к личности, ее духовному миру. В XX в. послание «оказывается жанром, способным быстро реагировать на изменения самой жизни и на идейно-эстетические проблемы времени, выразить новые межличностные отношения, раскрыть внутренний мир автора и адресата, их непосредственную связь с современностью» [2]. Культивирование в этот период жанрово-строфической вариации — сонета-послания — обусловлено следующим. Более сложным отношением к жанровым категориям: с одной стороны, «новые эстетические нормы не мешают бережно хранить в памяти опыт прошлого, выработанные веками традиционные жанровые структуры, а с другой стороны ... жестко регламентированные жанры все реже используются писателями, воспринимаются как анахронизм, и главными... становятся гибкие “синтетические структуры”...» [6]. Сонет явил как раз способность к такому слиянию и обогащению за счет проявленной содержательной гибкости. Проницаемость жанровых границ, способность вбирать в себя новые содержательные установки при сохранении архитектурники способствовали популяризации сонетов-посланий. С другой стороны, ориентация на установки послания значительно осовременила его содержание. Избрав своим объектом «другого», сонетисты наполнили содержание своих произведений реалиями современности и сделали возможным изображение личности в центре исторических событий. Союз с посланием позволил сонету соединить интимно-личностную сферу изображения, традиционную для лирики, с широчайшим культурно-историческим контекстом.

Анализируя синтетизм формы сонетов-посланий, необходимо учитывать не только структурные особенности послания: обращение к конкретному адресату, посредством которого автор высказывает свои идейно-эстетические и жизненные позиции, наличие таких мотивов, как просьбы, пожелания и увещевания, но и идейно-эстетическую платформу автора, рамки эстетической ситуации его времени, выраженные в пространственно-временных условиях жанра.

Первая сюжетно-композиционная часть посланий (послание подразумевает три сюжетно-композиционных части: первая — обращение к адресату, вторая — оценка деятельности адресата, третья — выводы автора) традиционно представляет обращение к адресату, как правило, современнику автора, что формирует коммуникативные границы лирического повествования, локализует и определяет пространственно-временную сферу произведения, внешние границы которого концентрированы на настоящем времени. **Сонет А. А. Дельвига «Н. М. Языкову. Сонет»** (1822) содержательно реализует установки послания по жанровым законам сонета:

*Младой певец, дорогою прекрасной
Тебе идти к парнасским высотам,
Тебе венок (поверь моим словам)
Плетет Амур с каменной сладкогласной.*

*От ранних лет я пламень не напрасный
Храню в душе, благодаря богам,
Я им влеком к возвышенным певцам
С какою-то любовью пристрастной.*

*Я Пушкина младенцем полюбил,
С ним разделяя и грусть и наслажденье,
И первый я его услышал пенье,*

*И за себя богов благословил,
Певца Пиров я с музой подружил
И славой их горжусь в вознагражденье [7].*

Раскрытие образа адресата происходит посредством изложения миро-воззренческих позиций автора и сквозь призму современной действительности, которая в эстетике романтизма характеризуется категорией двоемирия, определяющей наличие двух сфер существования — ближней и дальней, реальной и мифологизированной. Категория двоемирия, формирующая внутреннее время-пространство произведения, обуславливает идею движения вперед, вперед — в другой мир, объединяющий мир реальный с миром условно-романтическим, который в художественном пространстве сонета-послания не имеет четких временных границ и совмещает реальное и мифопоэтическое.

Первый катрен — это обращение к адресату, в котором автор выражает убежденность в славном будущем. Архитектоническая часть содержательно соткана из образов условно-поэтических: младому певцу предстоит пройти путем славы, подняться на вершину Парнаса и получить заслуженную награду от Амура — а любовь занимает одно из первых мест в иерархии ценностей романтиков — и музыки, дарующей творческую силу. Возможный конкретный образ адресата замещен образом-штампом.

Свой образ в трех архитектурных частях автор изобразил в сочетании двух планов: условном и конкретном. Конкретный план создают имя Пушкина, биографическая основа отношений Дельвига и Пушкина, Дельвига и Е. А. Баратынского, прошлое и настоящее их поэзии. Условно-романтический фон поддерживают романтические стандарты изображения душевных состояний: пламень в душе, любовь к возвышенным певцам и т. д. Но именно план конкретного художественно объединяет части в целое. Реальность пророчества будущего в первом катрене как бы подтверждается реальностью настоящего, славой Пушкина и Баратынского. Обоснованная гордость поэта-друга гармонично соткана из удовлетворения другими и собой.

Гармонизирующим инвариантом сонета-послания стал мотив любви. Заданный в мире идеала и возможной реальности через мифологического Амура, он переходит в начале сонета в субъективное настоящее время автора (седьмой и восьмой стихи — «Я им влеком к возвышенным певцам /

С какою-то любовью пристрастной»). С первого терцета, девятого стиха: «Я Пушкина младенцем полюбил...», — настоящее обретает причинность в прошлом, и пророчество первого катрена обретает достоверность. Девятый стих — место временного перелома — есть традиционный гармонический центр сонета как жанрово-строфической формы. Сонет, соединившись с посланием, через композицию жанров поглотил послание, при этом реализовав его жанровые установки.

Сонетисты, проявляя чуткость к возможности диалога на уровне жанров и лиц, в начале двадцатого столетия соединяют свои сонеты с посланием и посвящением, избирая для них форму акростиха: И. Анненский пишет сонет-акростих «Из участковых монологов. Сонет», посвященный Петру Потемкину; М. Кузмин адресует сонет «Посвящение (Акростих)» В. Брюсову; В. Брюсов ответил ему сонетом «М. А. Кузмину. Акростих», он же адресует Игорю Северянину сонет-акростих с кодой, на который Северянин отвечает ответом — «Валерию Брюсову. Сонет-ответ (Акростих)»; Б. Лившиц четырежды обращается к этой форме — «Акростих. А. В. Вертер-Жуковой», «Матери. Сонет-акростих», «Николаю Бурлюку. Сонет-акростих», «Николаю Кульбину. Сонет-акростих»; А. Архангельский пишет «Сонет-акростих. Роману Ефремову».

Через форму акростиха композиционно-содержательные установки сонета-послания неизбежно синтезируются с посвящением включением имени адресата в свою текстовую ткань, что воспринимается как «поэтический жанр, лирическое стихотворение, предваряющее большое произведение», в котором «поэт открыто мотивирует подношение этого произведения определенному лицу или, наоборот, выражает свои чувства неназванному адресату, который один только и может понять намеки и недомолвки, имеющиеся в посвящении» [8]. Включение посвящения в текстовое пространство сонета делает значимым для всего произведения другую его жанровую особенность: самим фактом публикации посвящение «рассчитано на широкую огласку» [3]. Сонеты-послания-посвящения, сохраняя интимно-личностный характер, выходят за пределы ограниченного общения двух индивидуальностей после публикации. Ею их лирическая ситуация включается в культурно-исторический контекст современности, диалогизируется через читателя и становится значимой для многих.

В сонетах-акростихах на первый план отчетливо выходят или их субъективно ограниченная авторская установка, или претензия на культурно-историческую значимость. Интимно-личностная основа посвящения актуализировала свою реализацию в сонетах-акростихах И. Анненского и Б. Лившица. Анненский мастерски обыгрывает посвящение-моностих в структуре сонета, в игровом плане воспроизводя ситуацию дружеского загула. Лившиц, адресуя сонет матери, Теофилии Лившиц, соединяет образы мировой культуры с подчеркнутой любовной почтительностью сына к матери. Его сонет-акростих «Николаю Бурлюку» соединяет мифопоэтическую традицию с семейным преданием Бурлюков, которую отметил в комментарии О. И. Федотов: «Кизил Геракла, волчий вой... знаменитая палица др.-греч.

героя; намек на семейное предание о схватке деда братьев Бурлюков с волчьей стаей» [9].

С другой стороны, культовость сонета в поэзии Серебряного века способствовала реализации потенциальной публичности послания, оттесняя его интимно-личностную основу. Ориентация на широкую публику отличает сонеты-акростихи М. Кузмина, В. Брюсова, И. Северянина. В 1912 г. Брюсов обращается к Северянину с пророческими наставлениями мэтра:

*И ты стремишься ввысь, где солнце — вечно,
Где неизменен гордый сон снегов,
Откуда в дол спадают бесконечно
Ручьи алмазов, струи жемчугов.*

*Юдоль земная пройдена. Беспечно
Свершай свой путь меж молний и громов!
Ездок отважный! Слушай вихрей рев,
Внимай с улыбкой гневам бури встречной!*

*Еще грозят зазубрины высот,
Расщелины, где тучи спят, но вот
Яснеет глубь в уступах синих бора.*

*Назад не обращай тревожно взора
И с жадной жаждой новой высоты
Неутомимо правь конем, — и скоро*

У ног своих весь мир увидишь ты!

Публичность посвящения, попытка поощрить адресата на его поэтическом поприще формируют условно-поэтический строй брюсовского сонета, тяготеющий к романтической культуре. В нем поэтическое творчество уподоблено пути-скачке на коне Пегасе. Горный пейзаж с громами и молниями, вихрями носит условно-литературный характер. Он же олицетворяет романтическую враждебность действительности. Поэт традиционно отделен от мира и связан с ним только покорением его заоблачных высей. Более того, вполне ощутима ориентация Брюсова на посвященный ему сонет-акростих М. Кузмина 1908 г., где поэт также уподоблен всаднику и его путь уподоблен полету-восхождению, в результате которого поверженные враги оказываются у его ног:

*Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо.
Летит орел, прицелов жалких мимо,
Едва ли кто ему прикажет: «Стой!»
Разящий меч готов на грозный бой,
И зов трубы звучит неутомимо.
Ютятся в тени, шипит непримиримо
Бессильный хор врагов, презрен тобой.*

*Ретивый конь взрывает прах копытом,
Юродствуй, раб, позоря Букефала!
Следи, казнясь, за подвигом открытым!*

*О лет царя! как яро прозвучала
В годах, веках труба немолчной славы!
У ног враги — безгласны и безглавы!*

Сонет Брюсова лишает поэта агрессии по отношению к действительности, но его поэт романтически отчужден от нее. Традиция обращения к поэту ощутима на уровне тематического и ритмического строения стиховой фразы: «Юдоль земная пройдена. Беспечно / Свершай свой путь меж молний и громов!», она ритмически через анжабеман восходит к стихам пушкинского сонета-послания «Поэту», также начинающим второй катрен стиховым переносом: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной/Иди, куда влечет тебя свободный ум». В содержании сонета-акrostиха Брюсова доминируют жанровые установки посвящения и послания, восславляющего адресата, не лишен он также и дидактизма. Мастерство Брюсова-сонетиста проявилось прежде всего в создании динамичной картины метафоризированного творческого пути поэта, эмоциональное восприятие отрезков которого структурировано архитектурной жанрово-строфической формы.

Композиционно-образная организация **сонета-послания В. Я. Брюсова «Игрю Северянину»** основывается на пересечении нескольких пространственно-временных отрезков: настоящего («И ты стремишься ввысь — где солнце вечно»), возможного отношения к прошлому («Назад не обращаешь тревожно взора») и предполагаемого будущего («У ног своих весь мир увидишь ты»). Каждое время несет свою образно-семантическую нагрузку в формировании образа адресата. Категория времени настоящего характеризует пространство автора и героя в культурно-исторической действительности и организует вокруг себя коммуникативное пространство произведения. Возможное отношение к прошлому, с одной стороны, выпадает из единого временного потока, обуславливая тем самым субъективные пространства героя и автора — пространство настоящего и будущего, а с другой — является неотъемлемым структурным компонентом в процессе движения автора и адресата по траектории от прошлого — к настоящему и будущему («Юдоль земная пройдена. Беспечно / Свершай свой путь меж молний и громов!»), от настоящего, ставшего прошлым к будущему («Назад не обращай тревожно взора / ...У ног своих весь мир увидишь ты!»). В процессе этого движения межличностный диалог автора и героя-адресата, свойственный жанру послания, сливается с культурно-исторической парадигмой современной действительности, которая традиционно в жанрово-строфической форме сонета изображается посредством взаимодействия всех временных измерений. Личное время героя, его индивидуальная деятельность сливаются с личностью автора. Герой-адресат теряет свою активность в художественно-событийном пространстве, а авторское стремление дать описание его индивидуальной жизнедеятельности, раскрыть образ изнутри, определить его самосознание анализом «разбивает личность на куски, субъект сливается с настроением, индивидуальность теряет свою определенность, расплываясь в потоке многообразных состояний» [10], в потоке различных пространственно-временных характеристик.

Центральная идея послания — уход от реалий современной действительности — трансформируется в сонете-послании в попытку бегства от явлений биографического и культурно-исторического прошлого, которая,

входя в противоречия с условиями жанра, формирует гармонию целого, определяющуюся противоречиями индивидуального и общепозитического: индивидуальность адресата, запечатленного в послании, требует отказа от прошлого, а условия жанрово-строфической формы предполагают его наличие и, даже не будучи выраженными вербально в тексте сонета, «тяготеют» над автором, являясь тезисом для антитезиса последнего. Так рождается гармоническое единство выраженного и невысказанного, субъективного и объективного, индивидуального и всеобщего, концентрирующегося в жанровой памяти сонета.

Последняя строка: «У ног своих весь мир увидишь ты», — является композиционно-образным итогом, несет основную смысловую нагрузку повествования и определяет узловую пространственно-временную категорию — будущее. В синтетической форме сонета-послания категория будущего, во-первых, подчеркивает идею движения вперед и пространственное «двоение» автора и адресата, которые так важны для жанра послания, а во-вторых, этически определяет роль категории времени прошлого, поскольку идея движения вперед из желаемого в действительное может воплотиться в жизнь только путем волевого отказа от прошлого.

Северянин не заставил себя долго ждать и ответил сонетом-акростихом в том же 1912 г. Ответ Игоря Северянина имеет традиционную для сонета строфику, видимо, из-за количественного совпадения букв имени адресата со стихами (у Северянина есть и стихотворение с названием «На строчку больше, чем сонет»):

*Великого приветствует великий,
Алея вдохновением. Блестит
Любовью стих. И солнечные блики
Елей весны ручьию золотит.*

*Ручьись, весна! Летит к тебе, летит
Июнь, твой принц, бессмертник небожиль!
Юлят цветы, его гоньбы улики,
Божит земля, и все на ней божит.*

*Рука моя тебе, собрат-титан!
Юнись душой, плескучий океан!
Самодержавный! мудрый! вечный гордо!*

*О близкий мне! Мой окрылитель! ты —
Ваятель мой! И царство Красоты —
У нас в руках. Мне жизненно! мне бодро!*

В сонете-ответе, заявляя первой строкой о равенстве в величии себя и Брюсова, Северянин в последнем терцете все же с благодарностью признает роль Брюсова как вдохновителя и учителя в прошлом — сегодня он «собрат-титан». Сохраняя модальность послания-посвящения, ответный сонет Северянина отличается отождествлением себя и адресата, которое не наблюдается в сонете-обращении Брюсова. В значительной мере это послание-посвящение и самому себе. Жанровый синтез, форма акростиха, ориентация на сонет Брюсова определили условно-поэтический характер образов

ответа, которые сохранили романтический характер — весна как синоним проявления жизненных сил, образ могучего океана, соотносимый с фигурой Брюсова-адресата, вождя символизма. Футуристическая традиция реализовалась через игру слов-новообразований, нетрадиционных конструкций — *ручьисто, ручьись, бессмертник неболикий, юлят цветы, гоньбы улыки, божит земля и все на ней божит, юнись душой, мой окрылитель ты, мне жизненно, мне бодро*.

Именно через послание как жанр, в наиболее чистом виде реализующий установку поэзии на обязательного слушателя-читателя, который обозначен как адресат, сонет в процессе своего становления и развития обнаружил общность с одой, элегией, жанрами портретной лирики, которые подразумевают наличие вполне определенного, названного или подразумеваемого, реального или фиктивного адресата.

Примечания

1. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1: XVII–XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм / Под. общ. ред. проф. К. Э. Штайн. Ставрополь, 2002. С. 110–116.
2. *Протасова Н. В.* Жанр поэтического послания в творчестве Валерия Брюсова: Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2000. С. 11, 91.
3. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 290.
4. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1968. Т. 5. С. 905.
5. *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 154.
6. *Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 5.
7. Русский сонет: XVIII — начала XX века / Под. ред. В. С. Совалина. М., 1983.
8. *Квятковский А. Н.* Поэтический словарь. М., 1968. С. 219.
9. *Федотов О. И.* Сонет Серебряного века. Русский сонет конца XVIII — начала XX века. М., 1990. С. 702.
10. *Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 390–402.

© Пехал З.
г. Оломоуц, Чехия

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДИХОТОМИЯ И «ПРОСВЕЧИВАНИЕ» КОНТЕКСТОВ В ЖАНРЕ РУССКОГО РОМАНА

Если русские символисты утверждали разрыв с традиционной эстетикой реализма и натурализма XIX в., то прежде всего они указывали на то, что предметный образ как знак своим смыслом обращен примарно не к действительности, а прежде всего к некоему глубинному смыслу, который находится за пределами прямолинейной сознательной эмпирии и поддается не смысловому восприятию, а только некоему интуитивному постижению. Предметный образ становится прозрачным, и смысл просвечивает сквозь него и создает представление особой смысловой глубины (в направлении к